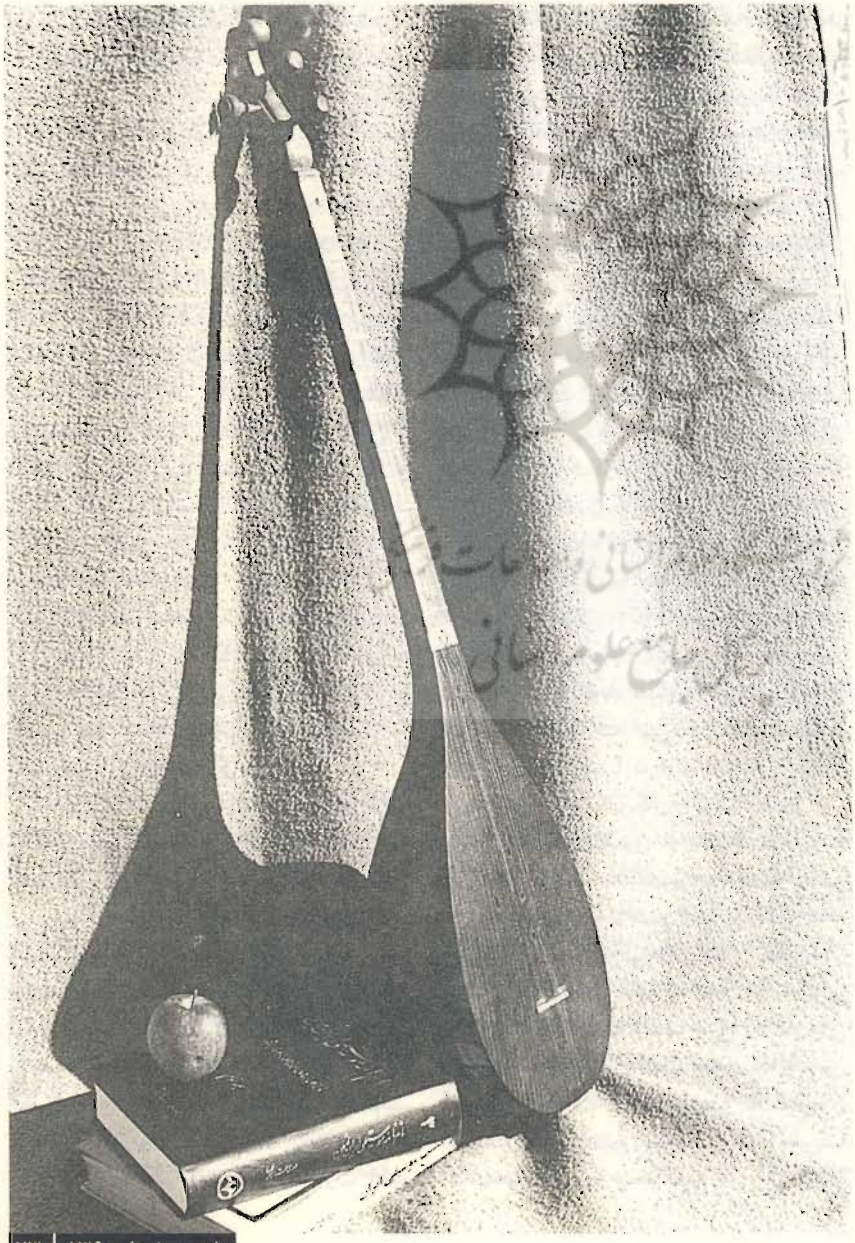
فرزان سجودی

نشانه‌ی مولف یا مولف شدن

به‌نظر می‌رسد بهتر است پیشینه‌ی چنین بحثی را در آرای کانت در نقدقضاوت (۱۷۹۰) جستجو کنیم. کانت قضاوت زیبایی‌شناختی را مفهومی‌می‌داند بی‌طرف و جهانی (یعنی مستقل از رجحان‌های فردی یا سلائق شخصی). اگر بخواهیم بسیار مختصر اشاره‌ای بکنیم، باید بگوییم کانت این بحث رامطرح می‌کند که شخصیت انسان از سه‌استعداد یا قوه ساخته شده است، و او درهر یک از نقدهای سه گانه‌اش به یکی ازآن‌ها پرداخته است: قوه‌ی شناخت (که درنقد عقل محض به آن پرداخته است)؛ قوه اجتماعی اخلاقی (که در نقد عقل‌عملی به آن پرداخته است) و قوه‌ی زیبایی‌شناسی (که در نقد داوری از آن‌سخن گفته است).

تعبیر کانت در سده‌های نوزدهم وبیستم بسیار اثرگذار بوده است و در سنت زیبایی‌شناسیِ صورتگرا (فرمالیستی) تداوم یافته است. نکته‌ی قابل توجه دردیدگاه‌های کانت در بحث موردنظر ما آن‌است که به اعتقاد کانت این سه قوه مجزاو مستقل از هم عمل می‌کنند. این‌اندیشه‌ی او در افکار اندیشمندانی چون‌گرینبرگ به این‌جا رسید که اگر قوه‌ی زیبایی‌شناختی به‌طور کامل از قوای‌شناختی و اخلاقی جدا باشد، پس اثرهنری هیچ‌گونه مراجع شناختی واجتماعی را در برنخواهد گرفت. هیچ‌چیزی نباید در اثر وجود داشته باشد که‌برای دریافت آن به قوه‌ی شناخت نیازباشد، و نه چیزی که برای دریافتش به‌قوه‌ی اخلاقیات نیاز باشد. (ک۶). برای‌مثال هیچ چیز را به نقاشی «ناب» راه‌نیست، مگر کارکرد انتزاعی رنگ و خط که‌جاذبه‌اش دیگر قوا و استعدادها راپشت‌سر خواهد گذاشت و منحصرا هدفی‌زیبایی‌شناختی را در کانون توجه خودقرار خواهد داد. این برداشت افراطی ازنظریه‌ی کانت تا مدت‌ها به نام«صورتگرایی» (فرمالیسم)، تداوم یافت وشاید بتوان گفت هنوز هم شکل‌هایی ازآن مطرح می‌شود.

حاصل این برداشت آن است که وجودجوهری ناب و از پیش تعریف شده وخودبسنده را برای اثر هنری، در هرحوزه‌ای بپذیریم؛ درواقع به این معنی که‌بپذیریم کیفیاتی از پیش تعیین شده وکاملا مستقل در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی‌وجود دارند، که جوهر اصلی اثر هنری رامی‌سازند و اگر کاری از این کیفیات‌جوهری و مستقل بهره‌مند باشد،بی‌تردید حائز ویژگی هنر است و اگرنباشد، فاقد تاثیر زیبایی‌شناختی. صورتگرایان و هم‌چنین زیبایی‌شناسی‌مدرنیستی نیز بارها از وجود چنین‌جوهرهای جهان‌شمولی برای هنر سخن گفته‌اند.



بی‌تردید این شیوه‌ی اندیشیدن درباره‌ی هنر، که متناظر آن را در شیوه‌ی اندیشیدن درباره‌ی زبان نیز می‌توانیم درافکار **فردینان دوسوسور** پیدا کنیم، گامی‌است در جهت نفی سوژه، و مقابله با این فکر که این «من» هستم که می‌گویم،می‌نویسم یا اثری هنری را می‌آفرینم، وتقویت این باور، که پیش از «من»،نظام‌هایی اجتماعی، و پیشین (اپریوری)وجود دارند که «من» نیز آفریده‌ی همان‌نظام‌ها هستم، قبل از آن‌که تصور آفریدن آن‌ها را داشته باشم. زبان نیز آن‌گونه که درمفهوم «لانگ» در زبان‌شناسی ساختگرای سوسوری مطرح می‌شود، یکی از این‌نظامات، و البته مهمترین آن‌هاست. تجربه‌ی «من» از جهان، بی‌واسطه‌ی زبان‌که نظامی بنیادی، اجتماعی و پشین‌است، ممکن نیست. هیچ تجربه‌ی «ناب»رمزگردانی نشده‌ای ممکن نیست، و این«من» نیستم که رمز را به‌وجود می‌آورم؛این رمز است که حتا به «من» امکان‌وجودی انسانی و شناخت به مفهوم‌انسانی کلمه را می‌دهد. آلتوسر می‌گوید:«کودک مادامی که به کسب مقوله‌های‌زبانی نائل نشده است فقط «حیوانی‌کوچک» است، و هیچ‌گاه چیزی بیش از«توله گرگ» نخواهد بود، اگر چنان‌چه‌زبان‌مند نشود» .(ک ۱، ص ۲۰۵).

به‌نظر می‌رسد دیدگاه بارت در «مرگ‌مولف» (ک ۴) نیز در جهت به‌غایت‌رساندن این رویکرد ساختگرایانه عمل‌می‌کند. بارت می‌نویسد: «مولف فقط‌می‌تواند حالتی را تقلید کند که همیشه‌پیشین است و هیچ‌گاه خود، اصل و منشانیست. تنها قدرت او آمیختن‌نوشته‌هاست... اگر او می‌خواهد حدیث نفس خود را بگوید، دست‌کم، می‌بایدبداند که آن چیز درونی که انتقالش را درسر دارد، خود، فقط یک فرهنگ‌واژگان از پیش ساخته است که کلمات‌آن را فقط به موجب دیگر کلمات‌آن می‌شود بیان کرد». چاره‌ای نداریم جز آن‌که بگوییم این متن‌نشانگر وضعیت متناقض‌نمای بارت‌است، از یک‌سو، سخن از متنی می‌گویدکه ناشی از درهم‌آمیختگی طیف متنوعی‌از نوشتار است، و از سوی دیگر باورمتافیزیکی به منشایی چون «یک فرهنگ‌لغت بزرگ» و پیشین. نگارنده معتقد است‌بارت نتوانسته است به گسستی قطعی ازسنت فرمالیستی و متافیزیکیِ پیشین‌برسد و قدم در راه نشانه‌شناسی‌ای بگذارد که هر چند بی‌تردید معتقد است‌که وجود مرکزی، سوژه‌ای بیرون ازنظامات رمزگانی از جمله زبان، توهمی‌متافیزیکی است، که بر این باور است که«من» نیز نه پدیده‌ای «طبیعی» و مقرر بلکه‌پدیده‌ای فرهنگی و زاده‌ی امکانات‌دستگاه‌های رمزگانی و از همه مهمتر زبان‌است، و هیچ تجربه‌ی ناب بیرون ازفرهنگ یعنی بیرون از نظام‌های رمزگانی‌نشانه‌ای وجود ندارد، مگر به قول آلتوسر،تجربه‌ی غریزی و حیوانی، توانسته است‌وضعیت ناایستای همین نظامات رمزی راتبیین کند و خود را از شر باور به «فرهنگ‌لغت بزرگ»ی که پیشین است و می‌دهد: «نویسنده(scriptor) که در پی مولف می‌آید، دیگر،در درون خود احساسات، هیجانات، طنزیا تالماتی ندارد، بلکه فقط این فرهنگ‌لغت بسیار بزرگ را دارد که از آن نوشته‌ای‌را بیرون می‌کشد (draws)، نوشته‌ای که،چه‌بسا، پایانی نداشته باشد: زندگی‌هیچ‌گاه چیزی بیش از تقلید کتاب نبوده‌است و کتاب، خود، فقط بافتی ازنشانه‌هاست». (ک ۴، ص ۱۷۱).

همان کلمات اول این نقل‌قول نشان‌می‌دهد که بارت بین دو مفهوم نویسنده ومولف تفاوت قائل می‌شود، و در ادامه‌ی نقل‌قول می‌کوشد تعریفی از نویسنده درتقابل با مولف به‌دست دهد. (برای اطلاع‌بیشتر نگا. ک ۵).

این نویسنده دیگر حضوری سوبژکتیوندارد،از خود چیزی ندارد، زندانی نظام‌جبریِ پیشینِ بزرگی است،که نوشته‌ای رااز آن بیرون می‌کشدَ (آیا نمی‌شد به‌جای بیرون می‌کشد (draws)، از فعل «انتخاب‌می‌کند» (selects)استفاده کرد،نه، چون بی‌تردید در آن صورت خود فعالیت‌انتخاب کردن، هر چند محدودَ به‌چارچوب آن فرهنگ لغت بزرگ پیشین‌است، به فعالیتی تالیفی و سوبژکتیوتبدیل می‌شد که در تعارض با دیدگاه‌عمومی بارت در این مقاله قرار می‌گرفت).

مشاهده می‌شود که در تداوم سنتِ‌فلسفی متافیزیک، حتا در عرصه‌ای که‌مدعی نقد متافیزیک است،از یک نهادمتافیزیکی (مولف) و در گریز از آن به نهادمتافیزیکی دیگری درمی‌غلتیم (یک‌فرهنگ لغت بسیار بزرگ که همیشه‌پیشین است، و اتفاقا به همین دلیل‌نهادی متافیزیکی است، و ما گرفتاران‌جبر آنیم، حضور سوبژکتیو نداریم، بلکه‌کاتب یا scriptor هستیم که دخالتی درآن‌چه می‌نگارد ندارد؛ آیا این «زبان»، این«فرهنگ لغت بزرگ» با اوصافی که رفت‌شما را به‌یاد خدایان المپ نمی‌اندازد؟ بااین تفاوت که این‌بار یک دستگاه رمزگانی،زبان، اما با دریافت منجمدی که از آن‌می‌شود، جای خدایگان را گرفته است).

در نقل‌قول فوق از «مرگ مولف» بارت‌می‌نویسد: «کتاب، خود فقط بافتی ازنشانه‌هاست». و توضیح بیشتری نمی‌دهدکه این نشانه‌ها چه ویژگی‌هایی دارند. آیامی‌توان آن‌ها را در لایه‌ها و مقولات‌متفاوت طبقه‌بندی کرد، آیا این نشانه‌ها،عینیت متنی رمزگان‌های متفاوتند؛ اگرچنین است چه رابطه‌ای بین لایه‌های‌متفاوت این نشانه‌ها که کتاب را می‌سازند(آیا متون دیگر که در تعریف کتاب‌نمی‌گنجند، از جمله متون چند رسانه‌ای،در قد و قواره‌ی بحثی درباره‌ی مولف‌نیستند؟) و دستگاه‌های رمزگانی که بنیاداین نشانه‌هایند، و همچنین بین خود این‌رمزگان‌ها وجود دارد؛ این‌ها سوالاتی‌هستند که بارت بی‌پاسخ می‌گذارد، و فقط ما را به یک فرهنگ لغت بزرگ و پیشین‌ارجاع می‌دهد، که ظاهرا تغییری در آن‌رخ نمی‌دهد، همیشه بوده است و همیشه‌هست، و به همین لحاظ هستی‌ای‌سنگواره‌ای پیدا می‌کند. هر چند بارت ازروندهای بی‌نهایت سخن می‌گوید، اماچون هنوز در تداوم سنت فلسفی‌متافیزیک می‌نویسد، قادر نیست ساز وکار این «تا بی‌نهایت» را به ما نشان دهد، ودر نتیجه هر چند می‌نویسد، «متن‌سطری از کلمات نیست که یک معنای‌واحد تئولوژیکی (پیام مولف خدایگان)به‌دست می‌دهد، بلکه فضایی چند بعدی‌است که در آن طیف متنوعی از نوشتار، که‌هیچ‌یک از آن‌ها اصل و منشا نیست، با هم‌آمیخته و درگیرند» .(ک ۴، ص ۱۷۱).

در این گفته ما کاملا با او موافقیم، ولی‌نمی‌گوید که این فضا به واسطه‌ی چه‌نظاماتی «چند بعدی» می‌شود، چه‌طوراست که به‌جای یک معنای واحد، بسترتکثیر معنا می‌شود، و چون در ادامه‌می‌گوید، «نویسنده فقط می‌تواند حالتی‌را تقلید کند که همیشه پیشین است و...فقط یک فرهنگ واژگان از پیش ساخته[در اختیار دارد] که کلمات آن را فقط به‌موجب دیگر کلماتش می‌شود بیان کرد». چاره‌ای نداریم جز آن‌که بگوییم این متن‌نشانگر وضعیت متناقض‌نمای بارت‌است، از یک‌سو، سخن از متنی می‌گویدکه ناشی از درهم‌آمیختگی طیف متنوعی‌از نوشتار است، و از سوی دیگر باورمتافیزیکی به منشایی چون «یک فرهنگ‌لغت بزرگ» و پیشین. نگارنده معتقد است‌بارت نتوانسته است به گسستی قطعی ازسنت فرمالیستی و متافیزیکیِ پیشین‌برسد و قدم در راه نشانه‌شناسی‌ای بگذارد که هر چند بی‌تردید معتقد است‌که وجود مرکزی، سوژه‌ای بیرون ازنظامات رمزگانی از جمله زبان، توهمی‌متافیزیکی است، که بر این باور است که«من» نیز نه پدیده‌ای «طبیعی» و مقرر بلکه‌پدیده‌ای فرهنگی و زاده‌ی امکانات‌دستگاه‌های رمزگانی و از همه مهمتر زبان‌است، و هیچ تجربه‌ی ناب بیرون ازفرهنگ یعنی بیرون از نظام‌های رمزگانی‌نشانه‌ای وجود ندارد، مگر به قول آلتوسر،تجربه‌ی غریزی و حیوانی، توانسته است‌وضعیت ناایستای همین نظامات رمزی راتبیین کند و خود را از شر باور به «فرهنگ‌لغت بزرگ»ی که پیشین است و

همیشه‌هست و بوده است و ما فقط کاتبانیم که‌متونی را از «بیرون می‌کشیم» رها کند ونشان دهد که در این رابطه‌ی دو قطبی‌متافیزیکی بین «لانگ» سوسوری (یاهمان فرهنگ لغت بارتی) و پارول (گفتارفردی) هیچ‌یک بر دیگری مقدم نیست،هیچ‌یک قطب از پیش مقرر نیست واولویت ندارد، بلکه ما با نظامی نسبی ازتعامل دوسویه، یا بهتر بگوییم چند سویه‌بین متن و لایه‌های دخیل در آن، ورمزگان‌های متفاوت روبه‌رو هستیم که‌پیوسته از یکدیگر متاثر می‌شوند. رمزگان‌ها «(لانگ‌ها» یا «زبان‌ها» به مفهوم‌سوسوری آن) امکان تولید اجتماعی‌متون را به‌وجود می‌آورند و متون (که دربرداشت ما فقط کتاب را شامل نمی‌شود،بلکه هر آن‌چه به قصد ایجاد ارتباط بینا‌انسانی و اجتماعی تولید شده باشد را دربرمی‌گیرد و لذا همیشه چند رسانه‌ای‌است و فقط متکی بر زبان نیست) به‌نوبه‌ی خود رمزگان‌ها را از خود متاثرمی‌کنند و کنش متعامل درون این‌شبکه‌ی پیچیده که به‌عبارتی کل فرهنگ‌است و محل انباشت تاریخ، شناخت رابه‌وجود می‌آورد که خود همیشه مفهومی‌نسبی است و صدق و کذب آن نه طبیعی واز پیش مقرر بلکه ناشی از چگونگی کارکرد نظامات نشانه‌ای (یا همان‌فرهنگ) است.

براساس بحث‌های فوق، نگارنده براین گمان است که متن مفهومی عینی،ملموس و در عین حال باز است. متن‌حاصل برهم کنش لایه‌های متفاوتی‌است که خود تجلی عینی رمزگان‌های‌درونی شده‌ی متفاوتند و آن رمزگان‌ها(که اجتماعی‌اند)، از جمله و مهم‌تر از همه‌رمزگان زبان، امکان ورود ما را به متن‌فراهم می‌کنند و در همان حال خود متاثراز متن دگرگون می‌شوند. بنابراین‌برخلاف باور صورتگرایانه (فرمالیستی) وهمچنین بنیاد فلسفی آن در نقدقضاوت کانت زیبایی نیز مفهومی‌نسبی است و وابسته است به مجموعه‌ی‌لایه‌هایی که متنی را به مثابه متنی‌زیباشناختی در دوره‌ی به‌خصوصی و درشرایط به‌خصوصی تبیین می‌کنند، و نه‌ناشی از کیفیاتی جوهری، همیشگی وتغییرناپذیر. از جمله این لایه‌ها «نام‌مولف» است. تاکید کردم «نام مولف» و نه‌مولف، زیرا من نیز مولف را حضوری بیرون‌از متن، حضوری مقدم بر متن، حضوری‌که نسبت به متن پیشین است نمی‌دانم.مولف نیز یک نشانه است که همراه با متن‌و در جایگاه لایه‌های متنی «نام مولف»پدیدار می‌شود، و از طریق نظام رمزگانی‌نام‌های خاص، یا شاید نظام فرعی‌نام‌های خاص مولفان در رابطه‌ای تقابلی‌با دیگر نشانه‌هایی که چنین نظامی رامی‌سازند شکل می‌گیرد. مولف هرگزحضوری غیرنشانه‌ای نداشته است، که‌حال بخواهیم در نفی یا مرگ آن سخن‌بگوییم، نه‌تنها مولف بلکه شناخت ما از هراسم خاصی، بلکه آشنایی ما با یکدیگر، نه‌آشنایی با ذات‌هایی از پیش مقرر، و ثابت،بلکه آشنایی با نام‌هایی است که در درون‌نظام‌های رمزگانی نشانه‌ها و در روابطی‌تقابلی ارزش پیدا کرده‌اند. ما همدیگر رابه مثابه نشانه می‌شناسیم، ما هر چیزی رادر حکم نشانه و از طریق دستگاه‌شناختی خود که حاصل تعامل‌رمزگان‌های اجتماعی است می‌شناسیم.

پس مولف نه به مثابه حضوری‌فرامتنی و کانون تعین متن، بلکه به مثابه‌نشانه‌ای در بازی نشانه‌های درون متنی ودر چگونگی مواجهه‌ی ما با متن حضوردارد، مولف در حکم حضوری فیزیکی به‌غیاب رانده می‌شود و به مثابه یک نشانه‌که مثل هر نشانه‌ی دیگری ناپایدار و فاقدقطعیت است در متن حضور می‌یابد. حال‌اجازه بدهید نمونه‌هایی را ذکر کنیم که به‌مثابه نمونه‌هایی غایی نشان‌دهنده‌ی‌اهمیت نقشی هستند که علاوه برلایه‌های متنی دیگر، لایه‌ی متنی نام‌مولف بازی می‌کند. چرا گفتیم نمونه‌هایی‌غایی، چون درواقع این نمونه‌ها به گونه‌ای‌انتخاب شده‌اند که در بیشترین حدممکن اهمیت لایه‌ی متنی مولف را نشان‌می‌دهند. نمونه‌ی نخست را از موسیقی‌انتخاب کرده‌ام:

« بسیار کوشیده‌اند با طرح معیارهایی،پاسخی به این سوال بدهند که موسیقی‌چیست و اساسا چرا از دیگر صداها، اعم ازگفتار یا صداهای محیطی متمایز است.ادوارد هانسلیک منتقد معروف قرن‌نوزدهمی، وجود «نوای سنجش‌پذیر» را«شرط اصلی و اولیه‌ی هر نوع موسیقی‌ای‌می‌داند». (نقل از ک ۲).

او معتقد بوده است که صوت‌موسیقایی را می‌توان به موجب این‌واقعیت که با زیر و بمی‌های ثابت سر و کاردارد از صداهای طبیعی که کلا ازفرکانس‌های پیوسته در نوسان تشکیل‌شده‌اند متمایز کرد. بی‌تردید واقعیت آن‌است که در بیشترِ فرهنگ‌های موسیقایی‌جهان، زیر و بمی نه‌تنها ثابت است، بلکه‌در مجموعه‌ای از گام‌های متمایز سازمان‌یافته است. (ک ۳، صص ۱-۹۰).

کوک (ک ۲، ص ۱۰) معتقد است که باوجود این واقعیت، آن‌چه درباره‌ی ثابت‌بودن زیر و بمی گفته می‌شود، درواقع‌بیان یک اصل کلی و تعمیم‌پذیر درباره‌ی‌موسیقی است و نه تعریف آن، زیرا به‌سادگی می‌توان مثال‌های نقیضی درموسیقی جهان یافت. مثلا موسیقی‌شوکوهاچی ژاپنی و موسیقی سانجوی‌کره‌ای پیوسته حول زیر و بمی‌های خیالی(notional) که موسیقی به‌موجب آن‌هاسازمان‌یافته است، در نوسان‌اند.موسیقی‌های دیگری هم هست که در آن‌زیر و بمی‌های متمایز حتا نقش خیالی‌هم ندارند، از جمله موسیقیِ ضربی‌افریقایی و برخی از انواع موسیقی‌الکترونیکی معاصر. کوک پس از طرح‌تعاریف دیگری برای موسیقی، به این‌نتیجه می‌رسد که نمی‌توان صرفا با اتکا به‌کیفیت اصوات به تعریف قانع‌کننده‌ای ازموسیقی دست‌یافت، شاید به دلیل نقش‌مهمی که شنونده و عموما محیطی که‌اصوات در آن به گوش می‌رسند در تعیین‌رویدادی به مثابه موسیقی یا غیر آن بازی‌می‌کند. (ک ۲، صص ۱۰-۱۱).

هدف نگارنده از طرح این بحث این‌است که، رویکرد فنی موسیقی‌شناختی‌در تشخیص موسیقی از غیرموسیقی وبحث‌های مشابه آن در جای خود بسیاربه‌جاست و ما نیز اطلاعات کافی برای‌ورود به چنین بحث‌های فنی را نداریم؛ امااز دیدگاهی نشانه‌شناختی می‌توان گفت‌که آن اصواتی که با توجه به لایه‌های متنی‌همنشین به مثابه موسیقی ارائه شوند و به‌مثابه موسیقی دریافت شوند، موسیقی‌هستند، حال هر کیفیت موسیقایی که‌داشته باشند، و این موسیقی بودن‌به‌گونه‌ای تمام و کمال تابع هیچ مقررات‌قطعی از پیش موجودی نیست، بلکه‌فرایندی متنی و نسبی است. به‌عبارت‌دیگر نگارنده مدعی است که قبل از هرچیز این دیگر لایه‌های متنی است که به‌گروهی از اصوات کیفیت «موسیقایی»می‌دهد یا نمی‌دهد. موسیقی تلقی کردن‌یک لایه‌ی متنی ناشی از تاثیری است که‌دیگر لایه‌های متنی همنشین با آن دارند.حال خواهیم دید که چه‌طور لایه‌ی متنی «مولف» نیز در موسیقی تلقی کردن‌قطعه‌ای که در هیچ‌یک از تعاریف صوریارائه شده برای موسیقی نمی‌گنجددخالت جدیِ دارد.

در این زمینه مثال‌های بسیاری می‌توان مطرح کرد، از اجرای اشتوکهاوزن‌در جشن هنر شیراز گرفته تا بسیاری ازقطعات موسیقی الکترونیکی، اما مثالی‌که مطرح خواهم کرد قطعه‌ی "۴'۳۳ جان‌کیج است که این امکان را به‌غایت خودرسانده است، یعنی در اجرای این قطعه‌همه‌ی دیگر لایه‌های متنی ممکن

برای اجرای یک قطعه‌ی موسیقایی حضوردارند، اما خود لایه‌ی موسیقایی غایب است و با وجود این، این قطعه کماکان یک قطعه‌ی موسیقی تلقی می‌شود که معمولا از سوی یک نوازنده‌ی پیانو اجرا می‌شود،اما می‌توان با سازهای دیگر نیز آن را اجراکرد». (ک ۲، ص ۱۱).

این قطعه به این ترتیب اجرا می‌شودکه نوازنده‌ی پیانو پشت پیانو می‌نشیند،در پیانو را باز می‌کند تا اجرا را شروع کند؛ وسپس بی‌آن که دستی به کلاویه‌های پیانوبزند، حدود چهار دقیقه و سی و سه ثانیه‌ی بعد در پیانو را می‌بندد. ببینیم چه‌عوامل متنی باعث می‌شود این قطعه‌ی سکوت، در بین موسیقی‌شناسان و اهل‌فن به مثابه یکی از قطعات بسیاربحث‌برانگیز موسیقیِ معاصر، مورد توجه‌قرار گیرد. نخست آن‌که همه‌ی لایه‌های‌متنی جانبی یک قطعه‌ی موسیقایی زنده‌در اجرای این قطعه حضور دارند،به‌عبارت دیگر هر چند لایه‌ای اصلی‌غایب است، همه‌ی دیگر قراردادهای‌اجرای زنده، قراردادهایی که به اجرای‌زنده‌ی موسیقایی اعتبار می‌بخشند،حاضرند؛ تالار، مخاطب متناسب، فروش‌بلیت، شاید چاپ پوستر، و از همه مهم‌ترنام آهنگساز که خود به مثابه یک نشانه ویک لایه‌ی متنی عمل می‌کند، عوامل‌اولیه‌ای هستند که به چهار دقیقه و سی وسه ثانیه سکوت اعتبار موسیقایی‌می‌دهند. اما چرا عوامل اولیه، زیرلایه‌های دیگری نیز دخالت دارند.رمزگان نظری، و نظریه‌پردازی‌هایی که‌حول چنین رویدادی اتفاق افتاده است،به‌علاوه‌ی رمزگان روشنفکری مدرن (وچه‌بسا پسامدرن) نیز در موسیقی تلقی‌کردن این قطعه دخالت دارند، و لایه‌هایی‌از کل متن را می‌سازند. در موردنظریه‌پردازی، بسیار درباره‌ی این قطعه‌نوشته شده است، و قبل از آن نیز فضای‌نظری زمینه‌ی پذیرش چنین قطعه‌ای به‌مثابه موسیقی را فراهم کرده است؛ شایدبتوان با قاطعیت گفت که دستگاه نظری‌ساختگرایی که منشا در زبان‌شناسی‌ساختگرا دارد نیز دخیل بوده است، چراکه سکوت در رابطه‌ای تقابلی با صوت، یاانتظار صوت می‌تواند معنی‌دار باشد، و دراین قطعه همین رخ‌داده است، و این‌درواقع از دستاوردهای ساختگرایی‌سوسوری است. اما به‌خصوص آن‌چه دربحث ما در مورد نشانه‌شدن مولف توجه‌ویژه را می‌طلبد، خود کیج است به مثابه‌لایه‌ی متنی که هم اعتبارِ موسیقایی و هم‌اعتبار نظری لازم را برای ایجاد تلقی‌موسیقی از این قطعه داشته است. او درکتابی به نام سکوت به نظریه‌پردازی دراین زمینه می‌پردازد.

درواقع کیج می‌گویدهر چیزی را می‌توان به مثابه موسیقی‌شنید، مشروط بر آن‌که شنونده تصمیم‌بگیرد آن را به مثابه موسیقی بشنود.(ک ۲، ص۱۲).

ما می‌توانیم بیفزاییم این که شنونده‌چنین تصمیمی بگیرد نیز صرفا اقدامی‌در حوزه‌ی فردی او نیست، بلکه خود این‌تصمیم، این‌که گرفته شود یا نشود، وابسته‌به عملکرد دیگر لایه‌های متنی دخیل درساخت متن کلی است. به‌عبارت دیگربرای مثال اگر نگارنده چهار دقیقه، چهل‌دقیقه، یا چهل ساعت هم، در سکوت،پشت پیانویی، مثلا در منزل بنشینم،هرگز متنی موسیقایی تولید نخواهد شد وهرگز انگیزه‌ای برای بحث نظری برای‌نظریه‌پردازان عرصه‌ی موسیقی به‌وجودنخواهد آمد، زیرا نام من در نظام‌نشانه‌شناختی نام‌های خاص مولفان و دراین مورد به‌خصوص موسیقی‌دانان، فاقددلالت است و جایگاهی را به خوداختصاص نداده است. پس خلاصه کنیم،موسیقی هم واقعیتی از پیش تعیین شده‌و قطعی نیست، بلکه نسبیتی است که‌به‌واسطه‌ی دیگر لایه‌های متنی، از جمله لایه‌ی متنیِ مولف، اعتبار موسیقایی‌می‌یابد، و چنان‌چه آن لایه‌ها تغییر کنند،شاید به مثابه سکوت بی‌معنی یاصداهایی ناهنجار تعبیر شود.

حال اجازه بدهید با طرح مثالی ازحوزه‌ی «هنرهای تجسمی» بحث جایگاه‌مولف به مثابه نشانه را ادامه دهیم: مقصود«چشمه» اثر مارسل دوشام است. بی‌گمان‌می‌دانیم که درواقع این «اثر» ظرف‌پیشابی است که به مثابه یک قطعه کارحجمی برای نمایش به گالری‌ای ارسال‌می‌شود. بحث در جزییات این کار واهدافی که دنبال می‌شده است از جمله به‌سخره گرفتن معیارهای زیبایی‌شناسی‌کلاسیک با ارائه‌ی نوعی«ضدزیبایی‌شناسی» خارج از حوصله‌ی‌این مقاله است. تنها نکته‌ای که ذکر آن دراین‌جا به بحثی که نگارنده پیش می‌بردکمک می‌کند، این است که یکم در هرحال، نیت دوشام هر چه که بوده است،نظام موزه‌داری از «چشمه» یک اثر هنری‌پدید می‌آورد. دوم این‌که «چشمه»ی‌دوشام که یک ظرف توالت فرنگی معمولی‌است و ممکن است ده‌ها مشابه آن را بتوان‌در فروشگاه‌های لوازم بهداشتی دید، اگربه اثری هنری تبدیل می‌شود برخلاف‌باور فرمالیستی (و در اصل کانتی) نه‌ناشی از کیفیات جوهری زیبایی‌شناختی‌این قطعه بلکه ناشی از مجموعه عوامل‌متنی‌ای است که این قطعه در دل آن‌هاارائه شده است، از نظریه‌پردازی قبل و بعداز آن، تا این واقعیت که این کار امضای یک‌مولف را با خود همراه دارد، که می‌تواند درحکم یک نشانه اعتبار لازم را برای هنرتلقی کردن آن به‌وجود آورد. البته بدون‌نظریه و بدون امضای مولف، بعید است‌کسی آن شیء را هنر بداند، یا به مثابه هنربه آن بنگرد و برای آن‌که آن شیء در حکم‌بخشی از دنیای هنر دیده شود، بایدبیننده تسلط قابل قبولی در نظریه‌ی هنرداشته باشد و در حد قابل توجهی از تاریخ‌کارهای حجمی معاصر مطلع باشد که‌بی‌ارتباط با اطلاع از نظام نام‌های خاص‌مولفان این حوزه نیست.

در پایان یادآور می‌شوم که جالب‌این‌جاست مقاله‌ی بارت با نام خاص یک‌مولف شروع می‌شود (در ترجمه‌ی فارسی، بالزاک، در داستان کوتاهی به نام‌ساراسین... و در ترجمه‌ی انگلیسی صفت‌ملکیِ his در جمله‌ی... (Sarrasine Balzac, describingIn his story. خودمقاله نام بارت را در حکم نویسنده با خوددارد، در جای دیگری از مقاله از «برشت‌نام می‌برد» (می‌توان با برشت از یک«فاصله‌گذاری» واقعی سخن گفت» (ک ۴،ص ۱۶۹)، و از مالارمه و دیگران. گریزی ازشبکه‌ی پیچیده‌ی نظام اسامی خاص که‌خود نشانه‌اند و چونان نشانه تولید ودریافت می‌شوند نیست. مولف نمرده‌است، مولف نشانه بوده است و کماکان‌نشانه است.

کتابنامه:

1- Althusser, V. Louis (1971): Lenin and Philosophy and Other Essays,trans. Ben Brewster. NewYork:Monthly ReviewPress, p.205.

2-Cook, Nicholas (1990):Music, Imagination,and Culture. Oxford Clarendon Press.

3- Dowling W. Jay and Harwood, Dane L. (1986): Music Cognition. Orlando.

۴- بارت، رولان (۱۳۸۰): «مرگ مولف»،سجودی فرزان (گردآورنده و مترجم)،ساختگرایی، پساساختگرایی، و مطالعات‌ادبی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنراسلامی.

۵- سجودی، فرزان (۱۳۷۷): «سبک،متن،نویسنده» در فصلنامه هنر، دوره‌جدید، شماره ۳۷. تهران: مرکز مطالعات وتحقیقات هنری.

۶- گرینبرگ، کلمنت (۱۳۸۰): «مبارزنستوه جدیدتر»، سجودی فرزان(مترجم)، هنر و اندیشه‌های اهل هنر،تهران: انتشارات فرهنگ کاوش. ■